



As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica.

Samuel Beckett's television plays: means of production, literary genres, critical theory.

palavras-chave:

Samuel Beckett; Teoria Crítica;
peças televisivas; gêneros
literários; meios de produção

O artigo formula algumas hipóteses para a análise da obra tardia de Samuel Beckett, particularmente as peças para televisão, produzidas pela Süddeutscher Rundfunk – SDR (hoje: Südwestrundfunk – SWR), sob direção do autor, entre 1966 e 1986: *Eh Joe*, *Geistertrio*, *„nur noch Gewölk...“*, *Quadrat I + II*, *Nacht und Träume* e *Was Wo*¹. Sugere-se a abordagem das peças por meio de duas questões – o desenvolvimento tecnológico dos meios de produção e a historicidade dos gêneros artísticos – que teriam suas referências teóricas na reflexão estética de Theodor W. Adorno e Walter Benjamin. Segundo essa perspectiva, as peças para televisão retomam o questionamento das convenções dos gêneros literários, iniciado por Beckett nos trabalhos em prosa e nas peças teatrais, ao desenvolver um novo meio de produção artístico junto à televisão pública alemã.

keywords:

Samuel Beckett; Critical
Theory; television plays;
literary genres; means of
production

The article raises some questions to a further investigation of Samuel Beckett's late works, particularly his television plays produced by the Süddeutscher Rundfunk - SDR (today: Südwestrundfunk - SWR) between 1966 and 1985: *Eh Joe*, *Geistertrio*, *... Nur noch Gewölk ...*, *Quadrat I & II*, *Nacht und Träume*, *Was Wo*. It is suggested that the television plays might be approached by the technological development of the means of production as well as by the historicity of artistic genres. Both questions have their theoretical background in the aesthetic reflection of Adorno and Benjamin. From this perspective, the television plays resume the rupture of genres that Beckett was already dealing with in his prose and theatre works by configuring a new means of artistic production during his work with the German public television station.

* Universidade Federal de
São Paulo [UNIFESP].

Luciano Gatti

As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica.

A historicidade de gêneros artísticos é o fio condutor das reflexões de Adorno sobre *Fim de partida* e *O Inominável*, de Samuel Beckett. No longo ensaio sobre *Fim de partida*, escrito entre 1960 e 1961, e publicado no segundo volume das *Notas de literatura*, Adorno, assim como em outros âmbitos de sua reflexão estética, examina o teatro beckettiano do ponto de vista do desenvolvimento autônomo dos materiais artísticos em sua história². Nesse caso particular, trata-se de um exame detido do vir a ser do drama europeu e de seus pressupostos consolidados na configuração do drama burguês, a saber, entre outros, a afirmação da individualidade pelo exercício da liberdade no conflito intersubjetivo. Daí decorrem os elementos constituintes do drama, da centralidade do diálogo, passando pela concentração temporal, à resolução do conflito ao fim da curva dramática. Tais pressupostos, vinculados aos conceitos de indivíduo e de liberdade surgidos da sociedade burguesa, são então examinados à luz da conversão do capitalismo liberal em capitalismo administrado, a qual resulta em ampla transformação da relação entre sociedade e indivíduo, nitidamente desfavorável a esse último³. A partir da confluência de crítica da sociedade e crítica das formas artísticas, Adorno diagnostica uma profunda crise do drama. É o que ele descobre no emprego feito por Beckett das três unidades dramáticas, do diálogo e da reversão da curva dramática – um elemento formal do drama clássico – no tema da impossibilidade/necessidade de terminar. Todos os elementos do drama estão presentes, mas privados de sua função originária. *Fim de partida* é vista então como uma *paródia do drama*, ou seja, como um emprego da forma dramática na época de sua impossibilidade. Não custa lembrar que essa configuração aparece aos olhos de Adorno como uma resposta muito mais consequente – e também mais crítica – aos desafios do teatro moderno do que o teatro épico de Bertolt Brecht⁴. Também encontramos aqui uma sólida discussão a respeito do fim ou da impossibilidade do drama, a qual recebeu menos atenção que outras teorias da crise do drama, como a de Peter Szondi (*Teoria do drama moderno*) ou, mais recentemente, a de Hans-Thies Lehmann (*Teatro pós-dramático*)⁵.

Logo após a conclusão do ensaio, Adorno leu *O Inominável* e, entusiasmado, pretendia escrever um ensaio sobre o romance de Beckett, o qual não chegou a realizar. Restaram anotações preparatórias e reflexões incorporadas à *Teoria Estética* e ao ensaio sobre “Engagement”, onde se lê o elogio irrestrito: “o romance verdadeiramente terrível

1. Cf. BECKETT, Samuel. **The complete dramatic works**. London/Boston: Faber & Faber, 1990. As peças produzidas pela Süddeutscher Rundfunk, sob direção de Beckett, foram reunidas em um DVD lançado pela Suhrkamp: Samuel Beckett, **He, Joe, Quadrat I und II, Nacht und Träume, Geister-Trio... Filme für den SDR**. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008. Como devemos trabalhar com essas produções da TV alemã, o título original será mencionado em alemão.

2. Cf. ADORNO, Theodor W. Versuch, das *Endspiel* zu verstehen. In: **Noten zur Literatur. Gesammelte Schriften 11**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.

3. Além do ensaio sobre Beckett, diversos trabalhos de Adorno insistem nesse diagnóstico. Ver, entre outros, a “Dedicatória” às **Minima moralia** e “Capitalismo tardio ou sociedade industrial?”. Para um exame do diagnóstico de época adorniano no pós-guerra, ver NOBRE, Marcos. **A dialética negativa de Theodor W. Adorno. A ontologia do estado falso**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

4. Sobre sua posição perante o teatro brechtiano, ver “Engagement”. In: **Noten zur Literatur II; Ästhetische Theorie**, p. 366-367; e também a **Correspondência** com Walter Benjamin como um todo, uma vez que nos debates

com Benjamin ele já sustenta a autonomia da obra de arte contra o teatro pedagógico.

5. Discuti a interpretação de **Fim de partida** proposta por Adorno, em particular o primado que ele confere ao drama perante sua encenação, no artigo "Adorno e Beckett: aporias da autonomia do drama". In: **Kriterion**, v. 55/130, 2014.

6. ADORNO, Theodor W. "Engagement". In: **Noten zur Literatur**, op. cit., p. 426.

7. ADORNO, Theodor W. Skizze einer Interpretation des Namenlosen. In: Frankfurter Adorno Blätter, hrsg. München: Vom Theodor W. Adorno Archiv, edition text + kritik, 1992, p. 61.

8. Ibidem.

9. Sobre as anotações de Adorno a respeito de *O Inominável*, cf. WELLER, Shane. Adorno's notes on The Unnamable. In: **Journal of Beckett Studies** 19.2 (2010); e GATTI, Luciano. Sou feito de palavras: a(s) voz(es) narrativa(s) em *O Inominável* de Samuel Beckett. In: **Viso – Cadernos de estética aplicada**, v. IX, n. 17, jul.-dez., 2015.

10. Cf. MENKE, Christoph. **Die Gegenwart der Tragödie. Versuch über Urteil und Spiel**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

O Inominável exerce um efeito em face do qual as obras oficialmente engajadas parecem brincadeiras de criança⁶. Adorno considerava que o romance conseguia ir ainda além de *Fim de partida* e, em suas anotações, aborda diversos temas que retomam suas considerações anteriores, como a crítica à filosofia residual do cartesianismo e o tema do declínio do sujeito, discutindo ainda temas próprios à forma do romance, entre eles, a questão do tempo no romance posterior a Flaubert, a relação com o naturalismo, bem como o destino da forma do romance após Proust e Kafka. Do conjunto das anotações uma questão particular parece iluminar de maneira especial o modo como Adorno indica em *O Inominável* uma certa tendência inscrita na história do romance europeu, a qual aponta para a "indiferenciação de narração e teoria"⁷. A colocação toca de maneira polêmica em considerações da mesma época a respeito da relação entre arte e filosofia. Ela, contudo, não deve ser interpretada no sentido da indistinção entre ambas, mas em função de uma tendência do romance moderno a incorporar a reflexão a respeito do processo narrativo e contestar a pretensa autonomia do universo ficcional visada pelo realismo burguês. Nesse sentido, *O Inominável* apresentaria a "consumação da tendência em direção ao romance reflexivo"⁸. Do mesmo modo que *Fim de partida*, *O Inominável* é interpretado como um termo final de um processo de transformação dos gêneros à luz dos desenvolvimentos da história recente⁹.

No cenário da teoria do teatro contemporâneo, a interpretação adorniana deu margem a reafirmações da autonomia do drama – ou de seus vestígios – num cenário pós-vanguardista, o qual encenaria, justamente, o fracasso da passagem vanguardista entre estética e práxis social. É o que encontramos em trabalhos como a teoria da tragédia de Christoph Menke, que se apegue fortemente à clássica autonomia da experiência estética¹⁰. Segundo sua interpretação de *Fim de partida*, Beckett encena a tragédia da passagem entre o jogo teatral e a práxis política¹¹. Essa interpretação é elaborada no contexto de uma polêmica contra um dos componentes centrais da concepção de teatro pós-dramático, a saber, a pretensão de extravasamento do teatro para a vida. Menke procuraria conferir nitidez aos limites entre arte e realidade, explicitando a autonomia do drama a partir de um duplo olhar, atento tanto ao conflito dramático quanto ao seu caráter de jogo dramático. O drama adquiriria consciência de sua *teatralidade*¹², propiciando ao espectador a visão irônica e distanciada, capaz de

Luciano Gatti

As peças para televisão de
 Samuel Beckett:
 meios de produção, gêneros
 literários e teoria crítica.

reconhecer, nos momentos de cesura do ilusionismo cênico (tanto Hölderlin quanto Brecht e Benjamin são recuperados aqui), a encenação do fracasso das passagens entre a seriedade da práxis e a beleza do jogo como a própria suspensão do domínio do estético.

No polo oposto, com ampla influência no panorama atual, temos a apologia da situação teatral, tal como defendida pela teoria do teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann¹³. A partir de inúmeros espetáculos que, desde os anos 1960, aproximam o teatro de outras artes como a *performance*, o *happening*, as artes visuais e a video-arte, seu autor reúne argumentos para situar o drama em um estágio histórico superado. Para tanto, ele toma como referência uma noção circunscrita de drama, marcada pela centralidade do conflito intersubjetivo estilizado no diálogo – a *colisão dramática* – e do texto na economia do espetáculo. A importância de mudanças significativas da forma dramática ao longo do século XX fica naturalmente em segundo plano, sejam elas a introdução de elementos épicos no drama (e não só pelo teatro brechtiano), a variedade de tradições teóricas pensando o espetáculo teatral, ou mesmo os traços épicos dos próprios espetáculos que alimentam sua teoria do pós-dramático. No limite, tal teoria busca despedir-se de conceitos como mimesis e representação para afirmar um *teatro do real* que torna realidade e representação termos indistinguíveis¹⁴.

Em um debate com Menke, Lehmann sustentou que a autor-reflexão do drama deixaria intocada a situação teatral, cristalizada nos domínios bem demarcados entre o espectador na plateia e a representação de uma ação ficcional no palco. Sua objeção não se restringe apenas a ressaltar que o atual imperativo generalizado de fragmentação estética neutralizou muito o potencial desestabilizador da interrupção, a qual pode ser introduzida sem maiores dificuldades num espetáculo convencional. O ponto central de seu argumento está na maior interpenetração entre os domínios do estético e da vida prática. Nesse sentido, o teatro não pode se contentar em oferecer uma reflexão que desestabiliza a posição serena e irônica do espectador. Este deve chocar-se com a realidade, diz Lehmann, confundindo o que são jogo, seriedade, responsabilidade, inocência, práxis real e jogo estético, sem, contudo, perder a consciência de que tal diferenciação é irrenunciável. Contra a autonomia rigorosa defendida por Menke, Lehmann propõe que o teatro pode ser mais que a temati-

11. Cf. Idem, *Praxis und Spiel. Bemerkungen zur Dialektik eines postavantgardistischen Theater*. In: PRIMAVESI, Patrick; SCHMITT, Olaf A. (Hg.). **Aufbrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation**. Berlin: Theater der Zeit, 2004, p. 33. "No teatro de vanguarda, a experiência do fracasso do jogo na práxis é exposta involuntariamente. (...) O que se mostra de modo involuntário no teatro, também pode tornar-se voluntário: o fracasso do jogo teatral na práxis pode tornar-se objeto e conteúdo do jogo teatral. Isto acontece, por exemplo, quando Clov encena as estratégias vanguardistas de subversão até o ponto de autoperalisação (...). Em tais formas 'pós-vanguardistas' de teatro, o fracasso das vanguardas históricas em mediar (de modo mais ou menos 'dialético') jogo e práxis não é pressuposto, mas se torna ele mesmo apresentado e encenado no teatro. Aqui se conquista no próprio teatro a consciência da diferença insuperável entre a práxis e o teatro".

12. O conceito de teatralidade é normalmente empregado para enfatizar tanto a autoconsciência do jogo teatral quanto sua independência do drama. Não é por acaso que o conceito ganhou relevo na teoria teatral com a progressiva conquista de autonomia do espetáculo

zação da tensão entre práxis e encenação (*Spiel*): ele é uma forma de práxis real-corporal que mantém o duplo caráter de processo de vida real (práxis) e ficção estética (jogo) em cada um de seus elementos, salientando que não há limite rígido entre os domínios estético e extra-estético¹⁵.

O trabalho de Beckett como diretor de suas peças, em particular o trabalho de direção de *Fim de partida* realizado no Schiller Theater de Berlim, em 1967, poderia evidenciar que a polarização entre a autonomia do drama e a apologia da situação teatral impede a devida compreensão de peças como essa¹⁶. Embora o trabalho de direção de Beckett se aproxime da valorização contemporânea do aqui e agora da situação teatral, a teoria do pós-dramático não seria suficiente para dimensionar a conexão entre os gêneros épico e dramático configurada por Beckett na peça (e também em muitas produções teatrais contemporâneas). Por outro lado, a consideração da autonomia do drama não permitiria ver o quanto tal conexão entre épico e dramático depende de seu aspecto teatral, ou seja, dos elementos técnicos mobilizados para construir a materialidade da cena.

Esses elementos seriam suficientes para justificar uma perspectiva de interpretação da obra tardia de Beckett que leve em conta a ruptura decisiva com as convenções dos gêneros literários e artísticos, sem, contudo, recair na alternativa entre a reafirmação da autonomia da reflexividade do jogo teatral e superação do drama por um teatro *pós-dramático*. Embora as obras tardias dificilmente possam ser entendidas segundo os conceitos de drama, drama épico, tragédia, romance ou novela, elas também resistem à dissolução formal que ronda a teoria do pós-dramático. Ao contrário, um dos desafios de compreensão colocados por elas é coordenar a ruptura com parâmetros artísticos tradicionais e o alcance de um sentido rigoroso de forma artística.

Nesse contexto, as peças para televisão assumem um papel estratégico para o exame da obra tardia de Beckett, pois o novo meio artístico (a televisão), apesar da proximidade maior com o gênero teatral, permite a visualização privilegiada da relação estabelecida por ele entre elementos particulares extraídos da tradição dos gêneros literários e das artes de modo geral. Além disso, elas propiciam a discussão dos problemas herdados da prosa e do teatro

perante o texto dramático. Não se trata, contudo, de definir a essência do espetáculo teatral, ontologizando a teatralidade como aquilo que identificaria o teatro perante as outras artes. O termo, assim como a experiência a qual ele remete, escapa à definição unívoca, devendo ser entendido muito mais como o esforço de circunscrever diversos processos de composição da situação teatral: presença física do ator, associação do espectador à produção do espetáculo, autonomia das artes na composição da cena, relações entre palco e plateia, entre mimesis e ilusão, entre performance e ficção etc.

13. Ver LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

14. Ver as diferentes avaliações da teoria de Lehmann no volume organizado por Jacó Guinsburg e Silvia Fernandes, especialmente o ensaio da própria organizadora e o de Luiz Fernando Ramos. **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2010.

15. Cf. LEHMANN, Hans-Thies. Tragödie und Postdramatisches Theater. In: MENKE, Bettine; MENKE, Christoph. **Theater, Trauerspiel, Spektakel**. Berlin: Theater der Zeit, 2007, p. 221-224.

a partir da configuração de um novo meio de produção artístico, o qual foi desenvolvido por Beckett ao longo de duas décadas de colaboração com o Süddeutscher Rundfunk (SDR). Trata-se, em suma, de compreender essas peças no contexto do projeto poético da obra tardia, o qual remonta à conhecida “Carta alemã”, de 1937, um dos raros textos em que Beckett toma a palavra para referir-se ao próprio trabalho.

Está se tornando mais e mais difícil, até sem sentido, para mim, escrever num inglês oficial. E, mais e mais, minha própria língua me parece como um véu que precisa ser rasgado para chegar às coisas (ou ao Nada) por trás dele. Gramática e Estilo. Para mim, eles parecem ter se tornado tão irrelevantes quanto o traje de banho vitoriano ou a imperturbabilidade do verdadeiro cavaleiro. Uma máscara. Tomara que chegue o tempo, graças a Deus que em certas rodas já chegou, em que a linguagem é mais eficientemente empregada quando mal empregada. Como não podemos eliminar a linguagem de uma vez por todas, devemos pelo menos não deixar por fazer nada que possa contribuir para sua desgraça. Cavar nela um buraco atrás do outro, até que aquilo que está à espreita por trás – seja isto alguma coisa ou nada – comece a atravessar; não consigo imaginar um objetivo mais elevado para um escritor hoje.¹⁷

O texto tem em vista um desafio para o trabalho em prosa, o qual se desdobrará a partir dos anos 1950 nos diversos meios artísticos trabalhados por Beckett: teatro, rádio, cinema e televisão. De modo geral, tal poética resulta em obras marcadas pela eliminação das referências históricas e geográficas evidentes, pela sondagem de vazios, falhas e silêncios no emprego da linguagem, pelo tratamento dos meios artísticos como material bruto, em detrimento de suas conotações expressivas. São obras marcadas por singular dialética entre meios artísticos e a posição do sujeito, seja como artista, seja como personagem: o controle rigoroso de procedimentos artísticos, a redução formal e a regulação do tempo por circularidades e reiterações presta-se à exposição dos mecanismos diversos de controle do sujeito. O máximo controle torna-se indissociável do descentramento agudo do sujeito. Nas peças para televisão, esse projeto artístico ganha concretude por meio da exploração exaustiva de três elementos formais que serão sucintamente evocados a seguir: as séries, as vozes e as imagens.

Ver também LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**, op. cit., p. 173. A exposição mais abrangente deste “teatro do real” encontra-se nas p. 175-176.

16. Cf. GATTI, Luciano. Choreography of disobedience: Beckett’s Endgame. In: *Journal of Beckett Studies* 23.2 (2014).

17. BECKETT, Samuel. “Carta Alemã”. In: ANDRADE, Fábio de Souza. **Samuel Beckett: o silêncio possível**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 169.

A utilização de séries, sob a forma de repetições, paralelismos, variações e combinatórias, está presente desde os primeiros textos em prosa como *Murphy* e ganha destaque a partir de *Watt* e da trilogia do pós-guerra (*Molloy*, *Malone morre* e *O Inominável*). Em *Murphy*, o episódio dos biscoitos no Hyde Park antecipa aquele das pedras de *Molloy*, em que o protagonista desenvolve um longo e complexo raciocínio serial com o intuito de chupar cada uma das quatro pedras contida em cada um de seus quatro bolsos. Ainda em *Murphy*, a ronda noturna no hospital, entremeada pelo jogo de xadrez com Mr. Endon, cujas movimentações sobre o tabuleiro são minuciosamente listadas, sinaliza o que viria a ser trabalhado de modo exaustivo em *Watt*, romance escrito durante a II Guerra, em que as trajetórias de Watt e Mr. Knott em nada lembram as motivações ou caracterizações psicológicas do realismo formal, as quais ainda eram objeto de *paródia* em *Murphy*. Ao contrário, elas se desenvolvem inteiramente segundo combinatórias e variações de poucos elementos. Elas se prestam à exploração da falha reiterada na constituição desses anti-heróis e, a partir da trilogia, com a adoção da voz narrativa em primeira pessoa, afetam de modo mais contundente a instauração do narrador romanesco.

No teatro, a ênfase na repetição contra a resolução da ação dramática nas primeiras peças pode ser compreendida da mesma perspectiva. Em *Esperando Godot*, o presente dramático é esvaziado por meio da repetição, em dois atos simétricos, dos mesmos episódios banais que não promovem o encaminhamento da ação em direção a um desfecho. Em *Fim de partida*, peça em um ato, Beckett alça a repetição à posição de tema da peça, explicitamente discutido pelos personagens, ao fazer da impossibilidade de terminar (inclusive de terminar a própria peça) o meio de exposição de um cotidiano destinado à repetição infinita. Especialmente no teatro, tais dispositivos permitiram a Beckett acolher em obras altamente racionalizadas elementos da tradição popular dos *clowns* e do teatro de variedades, conferindo a eles um acento próprio, uma certa tragicidade de personagens que erram e falham, mas não aprendem com as falhas, voltando a repeti-las incessantemente.

Na obra tardia, as peças para televisão *Quadrat I + II* dedicam-se à exploração exaustiva desse procedimento em um trabalho fortemente coreográfico, sem recurso a textos literários. Trata-se de duas

Luciano Gatti

As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica.

peças simétricas para quatro instrumentos percussivos e quatro atores que percorrem uma série de caminhos rigorosamente traçados em um cenário quadrangular. Os quatro cantos da TV em tubo desdobram-se em quatro figuras, quatro cores (as três cores primárias e o branco), quatro pontos de entrada e saída do cenário. Eles entram e saem alternadamente de cena, compondo séries que atingem seu ponto máximo de tensão nos momentos em que os quatro atores estão presentes, desviando-se simultaneamente do ponto central do quadrado. As séries compõem uma coreografia que só se mostra inteiramente no momento em que as quatro figuras estão em cena, revelando que o movimento de cada um é determinado ou controlado pelo movimento de todos, mesmo quando está só em cena. A repetição ou a combinatória de séries é a responsável pelos dois aspectos formais determinantes da coreografia: o controle extremo do tempo e do movimento, que impede o choque entre as figuras, e a falta de finalidade ou de sentido dos movimentos, os quais devem repetir-se infinitamente, sem resolução, como um jogo sem propósito pré-determinado.

Seria possível sustentar que Beckett transpõe para o meio televisivo uma interrogação a respeito dos procedimentos artísticos peculiares a cada gênero (épico e dramático), colocada primeiramente por seus trabalhos em prosa e para o teatro. E ele o faz por meio de um processo de redução e literalização extrema dos procedimentos formais característicos dos outros gêneros, o qual resulta da conscientização a respeito da historicidade dos materiais artísticos. A televisão, por sua vez, diferentemente do que ocorreu com a prosa e com o teatro, lhe permitiu realizar uma obra unicamente a partir da tematização do procedimento serial. Nesse sentido, *Quadrat I + II* seriam tanto uma reflexão a respeito da transformação dos demais gêneros por elementos serialistas quanto a constituição de um gênero próprio, possibilitado pelo meio de produção televisivo. Nesse mesmo contexto, ainda seria possível interrogar em que medida o emprego das séries permitiria aproximar Beckett de artistas que também se valem desses procedimentos, ou seja, de artistas comumente associados ao minimalismo norte-americano, tais como Sol LeWitt e Bruce Nauman, com os quais Beckett tem diversas afinidades. Pois se é inegável a importância de Beckett para o processo de literalização realizado por esses artistas com seus materiais artísticos, ainda caberia verificar se haveria uma repercussão do minimalismo na obra de Beckett, ou seja, um retorno da influência¹⁸.

18. O ensaio de Rosalind Krauss sobre Sol LeWitt permanece uma referência incontornável para essa discussão. Ela afirma: "The aesthetic manipulations of an absurdist nominalism are hardly new with LeWitt. They appear everywhere throughout the production of Minimalism, beginning in the very early '60s, and are of course to be found in the literature most venerated by that group of sculptors and painters: the literature of the *nouveau roman* and of Samuel Beckett. To speak of what LeWitt shares expressively with his generation is not to diminish his art; rather it is to help locate the real territory of its meaning. (...) And the passage from *Molloy* about the sucking stones is one of many possible instances from Beckett in which the gears of ratiocination proceed to spin in an extraordinary performance of "thinking," where it is clear that the object of this "thought" is entirely contained within the brilliance of the routine. It is like music-hall performers doing a spectacular turn, switching hats from one head to the other at lightning speed. No one thinks of the hat as an idea: it is simply a pretext for a display of skill - as is the "problem" of the stones.

It is the ironical presence of the false "problem" that gives to this outburst of skill its special emotional tenor, its sense of its own absolute detachment from a world of purpose and necessity, its sense of being suspended before the immense spectacle of the irrational. For LeWitt's generation a false and pious rationality was seen uniformly as the enemy of art. (...) For this generation the mode of expression became the deadpan, the fixed stare, the uninflected repetitious speech". KRAUSS, Rosalind E. LeWitt in Progress. In: **The originality of the avant-garde and other modernist myths**. Cambridge/London: The MIT Press, 1986, p. 256-258. Sobre Beckett e Bruce Nauman, ver BENETTI, Liliane. **Ângulos de uma caminhada lenta: exercícios de contenção, reiteração e saturação na obra de Bruce Nauman**. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da ECA/USP. São Paulo, 2013. Ver também o catálogo da exposição "Nauman/Beckett", Kunsthalle Wien, 2000.

19. Esse mecanismo foi bem analisado em CLÉMENT, Bruno. **La voix verticale. Essai sur la prosopopée**, Paris: Belin, 2013.

A obra em prosa de Beckett passa da terceira pessoa narrativa dos primeiros contos e romances (*More pricks than kicks*, *Murphy*, *Watt*) para a primeira nas *Novelas* e na trilogia do pós-guerra. Essa transformação lhe permite intensificar o processo de erosão das convenções do romance burguês e reforçar a instabilidade da voz narrativa. Em sua última trilogia, (*Companhia*, *Mal visto mal dito*, *Para frente o pior!*), a dificuldade de classificar a voz narrativa deu margem à denominação de "última voz narrativa". Em *Mal visto mal dito*, ela assume um tom marcadamente lírico, em que o "eu" se metamorfoseia em um "olho". Em *Companhia*, por sua vez, a voz se duplica em busca de um interlocutor e adquire o caráter dramático imprescindível à recordação (ou fabulação) de vestígios da experiência passada do narrador. É como se o monólogo se transformasse em diálogo ao intercalar vozes internas¹⁹. O caráter dramático e interrogativo da voz foi desenvolvido em algumas das curtas peças para teatro da fase final, os dramáticulos (*dramaticules*), como Beckett as chamava. Em *Passos* e *Rockaby*, a atriz contracenava com uma voz que não está no palco. Em ambas as peças, é notável a forte oposição entre a desmaterialização da voz e a materialidade da cena, a qual é enfatizada pela marcação dos passos em *Passos* e pelo movimento da cadeira em *Rockaby*. Nesse sentido, a voz pode ser entendida como duplicação da voz interior pela evocação de um interlocutor e como dispositivo teatral, na medida em que ela transmite comandos necessários à movimentação da atriz em cena ou à ativação da voz em *off*.

Nas peças para televisão *Eh Joe* e *Geistertrio*, a interpelação da personagem masculina pela voz em *off* feminina é coordenada com movimentos de câmera que se aproximam e se afastam de seu rosto. Em *Eh Joe*, enquanto a voz o confronta com recordações de eventos e de pessoas próximas, resistindo a ser calada por ele, a câmera estuda seu rosto, sem que ele tenha consciência de sua presença. Se *Eh Joe* é filmada em um único plano, *Geistertrio* apresenta cortes diversos de detalhes do espaço. Além disso, recorre a trechos do segundo movimento do trio para piano, violino e violoncelo op. 70, n. 1, de Beethoven, o qual dá nome à peça. Em comparação com *Eh Joe*, *Geistertrio* é formalmente mais ambiciosa no intuito de coordenar música, cena e voz. Esta última se destaca não só por evocar o passado, como em *Eh Joe*, mas também por organizar a materialidade da cena, na medida

em que dá comandos de movimento ao ator. Caberia assim verificar como essa inscrição da voz na materialidade da cena, auxiliada pelos movimentos de câmera, reorganiza elementos anteriormente problematizados nos textos em prosa e nas peças teatrais, retomando em novo meio artístico um processo de construção e desestabilização de um sujeito narrativo e/ou dramático que ainda se apresenta a partir da evocação de vestígios de experiência.

Imagens: ...*nur noch Gewölk...*, *Nacht und Träume*, *Was Wo*

As peças teatrais tardias caracterizam-se pelo caráter fortemente pictórico da cena: sobre o palco, poucos elementos movem-se minimamente durante a apresentação. Em *Passos*, a atriz caminha lentamente de um lado a outro do palco, marcando com o ruído dos passos o diálogo com a voz. *Rockaby* traz ao palco apenas uma mulher sentada em uma cadeira de balanço, cujo movimento faz o rosto da atriz aparecer e desaparecer diante do foco de luz. São peças de teor fortemente imagético, um *tableau* construído com mínimos elementos – uma figura, um objeto – como já era o caso em algumas das peças anteriores: Krapp à mesa com o gravador em *A última gravação de Krapp* ou Winnie afundada numa pequena colina em *Dias felizes*. A preponderância de elementos imagéticos também marca a composição dos textos, seja nas peças, seja em textos em prosa como *Companhia*, em que a voz narrativa se configura pela evocação de imagens, por fazer aparecer e desaparecer vestígios do passado em uma espécie de lusco-fusco literário.

Peças para a televisão como ...*nur noch Gewölk...*, *Nacht und Träume* e *Was Wo* retomam essa consciência pictórica da construção da cena, a qual também é uma marca distintiva de *Quadrat I + II* e *Geistertrio*. Mas, diferentemente desses trabalhos, elas exploram os recursos do meio televisivo sobretudo para a construção de imagens evanescentes. Graças à sobreposição de planos e de técnicas de tratamento de imagem, estabelece-se um processo contínuo de aparecimento e desaparecimento de imagens, de imagens borradas que se assemelham a sombras de contornos indefinidos, como o rosto de mulher que declama em silêncio os versos de Yeats que dão o nome a ...*nur noch Gewölk...* Esses recursos desenvolvem o papel da iluminação em *Passos* e *Rockaby* e também conferem ao procedimento imagético de *Companhia* uma materialidade inacessível aos trabalhos em prosa.

Assim como ocorre com as séries e as vozes, o tratamento das imagens segue um princípio de cruzamento de gêneros tradicionais, o qual vai além da referência paródica às convenções do drama e do romance. A estratégia, aqui esboçada, de abordar as peças para televisão por meio da identificação de traços de outros gêneros trabalhados por Beckett justifica-se por situar tais trabalhos no contexto maior da obra. Não se trata, contudo, de um mero esforço de localização. O que de fato importa é a compreensão da historicidade dos procedimentos artísticos e de suas configurações em cada obra. Por isso, a análise do tratamento dado por Beckett a outros gêneros e meios artísticos deve ser pensada como uma forma de compreender a novidade do uso beckettiano do meio televisivo. As questões sobre os gêneros, bem como a reflexão teórica acumulada a seu respeito, merecem ser desenvolvidas tanto pela sua necessidade como pela em sua insuficiência para a devida compreensão das peças para a televisão.

As considerações teóricas implicadas nas peças televisivas reorganizam-se assim em torno de duas questões centrais: a autonomia dos gêneros e o papel dos meios técnicos de produção artística. Em outras palavras, tais peças colocam a questão dos gêneros à luz da transformação técnica da obra de arte. Nesse contexto, reflexões oriundas da Teoria Crítica de Adorno e Benjamin tornam-se úteis para problematizar a relação entre os gêneros e o meio técnico de produção artística. Em um ensaio dos anos 1960, intitulado “A arte e as artes”, Adorno nota que os limites entre os gêneros se tornam mais permeáveis em parte significativa da produção artística do pós-guerra, caracterizando uma situação que ele denomina de “Verfransung”, de “imbricamento”, dos meios artísticos²⁰. Desenvolvimentos na pintura, como a de Mondrian, por exemplo, repercutem na formulação de técnicas musicais; a música, por sua vez, por meio da notação, se aproxima das artes gráficas; técnicas musicais como as do serialismo tornam-se princípio construtivo para a literatura; a pintura se descola da superfície da tela visando às três dimensões do espaço; e exemplos significativos da escultura se aproximam de construções de caráter arquitetônico. O ensaio de Adorno é receptivo a essas tendências, e busca compreendê-las a partir do desenvolvimento autônomo dos gêneros e das artes em particular, o que o leva a sustentar que os imbricamentos mais significativos seriam aqueles resultantes de um processo imanente a cada gênero artístico. Desse modo, o serialismo como princípio de construção literária é

20. ADORNO, Theodor W. Die Kunst und die Künste. In: **GS** 10.1, p. 432-453.

relevante na medida em que resulta da reflexão imanente ao próprio romance a respeito da centralidade do conteúdo narrado, enquanto que a conexão entre pintura e espaço é significativa como reflexão a respeito da relação entre a superfície e o ilusionismo propiciado pelas técnicas de perspectiva.

Tais considerações remetem à concepção adorniana da autonomia da obra de arte, defendida por ele desde os anos 1930 contra a posição de Benjamin a respeito do desenvolvimento tecnológico dos meios de produção artísticos. Naquela ocasião, tratava-se para Adorno de apontar que o fenômeno do “declínio da aura” era um processo imanente às obras de arte, progressivamente conscientes da historicidade de seus materiais, e não uma decorrência da invenção de novos meios técnicos como o cinema e a fotografia. Apesar das objeções de Adorno, a ênfase de Benjamin no meio de produção é de grande relevância no contexto que examinamos, pois permite vincular a questão da historicidade dos gêneros ao uso feito por Beckett do meio televisivo. Em seu ensaio de 1934, “O autor como produtor”, Benjamin realça como determinadas inovações técnicas tornavam possível superar certas antinomias no âmbito da atividade artística²¹. Os gêneros e as formas, dizia ele, deveriam ser pensados em função de circunstâncias técnicas de produção. Entre os artistas mencionados por ele, a fotomontagem de John Heartfield derrubava a barreira entre escrita e imagem, e em *A medida*, a peça de aprendizagem (*Lehrstück*) de Bertolt Brecht e Hanns Eisler conectavam-se música de concerto e espetáculo teatral. Esses desenvolvimentos eram significativos para Benjamin na medida em que realçavam a historicidade dos gêneros literários e das formas artísticas tradicionais à luz das transformações técnicas recentes. Isso permitiria considerá-los não apenas da perspectiva do conceito de obra de arte, mas também do desenvolvimento de novos meios de produção artística. Por desenvolvimento técnico, entende-se aqui não apenas o desenvolvimento imanente ao material artístico, considerado em sua autonomia, mas também o papel de desenvolvimentos tecnológicos de outras artes nesse desenvolvimento. É o caso, por exemplo, de um espetáculo do teatro épico, em que a incorporação de técnicas de montagem, próprias ao cinema, ao rádio e à fotomontagem, atuava na reformulação do gênero dramático em direção ao épico.

Essa referência a Benjamin nos impele a considerar, além da autonomia própria aos gêneros, as condições de produção disponíveis

21. Benjamin, Walter. Der autor als Produzent. In: **Gesammelte Schriften**

2.2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999, p. 683-701.

a Beckett nos estúdios do Süddeutscher Rundfunk entre os anos 1960 e 1980, época em que a TV alemã era exclusivamente pública²². Pois tais peças também confrontam diversos aspectos das convenções da estética televisiva: os sombreamentos da imagem em preto e branco, o comentário da voz em off, a sobreposição de imagens pela edição, o enquadramento, os movimentos de câmera que aproximam e distanciam o objeto em foco, entre outros elementos que conferem ao meio seu caráter pretensamente realista ou documentarista. Não se trata assim de optar de antemão por uma ou outra formulação teórica, muito menos de extrair delas uma explicação para obras produzidas posteriormente, mas de buscar subsídios para uma abordagem das peças para televisão que leve em conta tanto a historicidade das formas quanto as circunstâncias de produção. A problematização teórica seria assim coordenada com a análise detida das obras de modo a decifrar mais esse enigma deixado pela obra tardia de Beckett, a saber, o desenvolvimento de um novo meio de produção artística.

22. Sobre as condições de produção no Süddeutscher Rundfunk, ver BIGNELL, Jonathan. **Beckett on screen. The television plays**. Manchester: Manchester University Press, 2009, e HARTEL, Gaby e GLASMEIER, Michael (eds.). **The eye of prey. Becketts Film-, Fernseh- und Videoarbeiten**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2011.

Luciano Gatti é doutor em filosofia pela Unicamp e professor do departamento de filosofia da Unifesp. É autor de **Constelações: Crítica e verdade em Benjamin e Adorno** (Loyola, 2009) e **A peça de aprendizagem. Heiner Müller e o modelo brechtiano** (Edusp/Fapesp, 2015). O presente artigo pertence a um projeto de pesquisa em andamento sobre as peças para televisão de Beckett, financiado pela Fundação Alexander von Humboldt e pela Capes, e desenvolvido no Zentrum für Literatur- und Kulturforschung Berlin.

As peças para televisão de Samuel Beckett: meios de produção, gêneros literários e teoria crítica.

Bibliografia complementar

- ACHESON, Acheson, James & ARTHUR, Kateryna. **Beckett's later fiction and drama. Texts for company**. London: Macmillan Press, 1987.
- ANDRADE, Fábio de Souza. "Try again. Fail again. Fail better". In: BECKETT, Samuel. **O despovoador/Mal visto Mal dito**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BECKETT, Samuel. **The Grove Centenary Editions of Samuel Beckett: Novels I; Novels II; The Dramatic Works; The Poems, Short Fiction and Criticism**. Nova York: Grove, 2006.
- _____. **Quad et autres pièces pour la télévision suivi de L'Épuisé**, par Gilles Deleuze. Paris: Les Éditions de Minuit, 1992.
- BORGES, Gabriela. **A poética televisual de Samuel Beckett**. S.Paulo: Annablume/Fapesp, 2009.
- BRATER, Enoch. **The drama in the text: Beckett's late fiction**. Oxford: Oxford University Press, 1994.
- _____. **Beyond minimalism: Beckett's late style in the theater**. Nova York: Oxford University Press, 1987.
- CLEMENT, Bruno. **L'oeuvre sans qualités: rhétorique de Samuel Beckett**. Paris: Éditions du Seuil, 1994.
- GATTI, Luciano. **Constelações. Crítica e verdade em Benjamin e Adorno**. São Paulo, Loyola, 2009.
- _____. "Narração ou teoria? Adorno e O Inominável de Samuel Beckett". In: **Literatura e Sociedade**, no. 17, 2013.
- _____. "Murphy, antes e depois de Beckett", in **Novos Estudos CEBRAP**, no. 98, março de 2014.
- GONTARSKI, S.E. (ed.) **The theatrical notebooks of Samuel Beckett: the shorter plays**. Londres: Faber & Faber, 1999.
- _____. (ed.) **The Edinburgh companion to Samuel Beckett and the arts**. Edinburgh: E.U.P, 2014.
- GONTARSKI, S. e ACKERLEY, C.J. **The Grove companion to Samuel Beckett**. Nova York: Grove, 2004.
- KALB, J. **Beckett in performance**. Cambridge: CUP, 1989.
- KNOWLSON, James. **Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett**. New York: Grove Press, 1996.
- KNOWLSON, James & PILLING, John. **Frescoes of the skull: the later prose and drama of Samuel Beckett**. London: John Calder, 1979.
- LOCATELLI, C. **Unwording the world: Samuel Beckett's prose works after the Nobel prize**. Filadélfia: University of Pennsylvania Press, 1990.

Samuel Beckett em cenário de *Quad 1 + 2*.

Artigo recebido em 16 de Maio de 2016 e aprovado em 18 de Maio de 2016.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2016.117622

- ARS** McMULLAN, A. *Theatre on trial: Samuel Beckett's later drama*. London: Routledge, 1993.
- ano 14
- n. 27 OPPENHEIM, L. *Samuel Beckett and the arts: music, visual arts and non-print media*. Nova York: Garland, 1999.
- SEIBERT, P. (ed.) *Samuel Beckett und die Medien*. Transcript, 2008.
-
- WULF, Catharina (ed.). *The savage eye / L'oeil fauve*. New essays on Samuel Beckett's television plays. Amsterdam, Rodopi, 1995.

